PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

28

Canaletto

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Don. 500. ecc.

Canaletto

Monografía por RENATO ROLI

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por ERNESTO B. RODRÍGUEZ

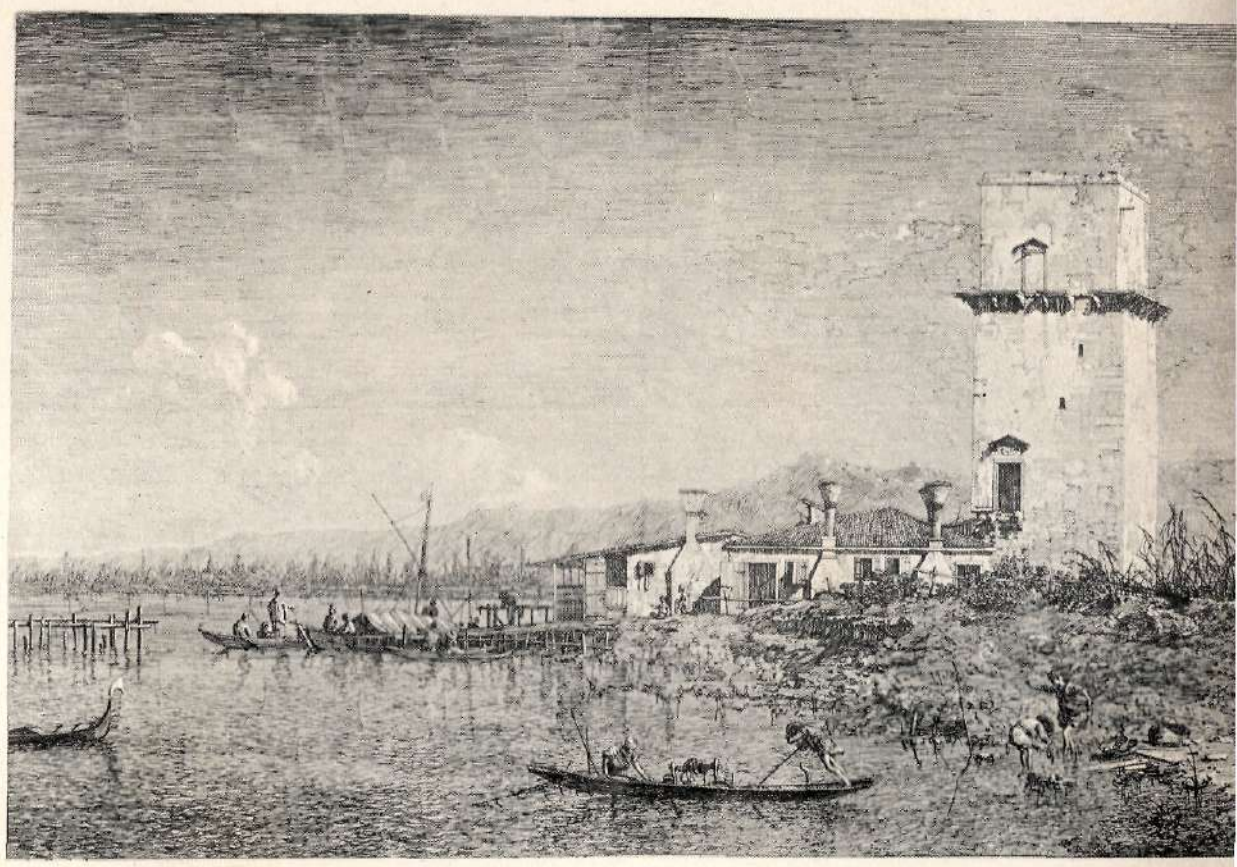
PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

RENATO ROLI

Canaletto



1

Antonio Canal, llamado "el Canaletto", nació en Venecia el 18 de octubre de 1697. Su padre, Bernardo, quizás de noble linaje, era "pintor de teatro", es decir, escenógrafo. Antonio hizo sus primeros ensayos en el oficio paterno; pero, alrededor de 1719-1720, se cansó y decidió interrumpir aquella actividad y marcharse a Roma. Se trató, sin embargo, de una breve evasión, de la cual no tenemos ningún recuerdo: si el Canaletto realizó, en aquella ocasión, algunos dibujos o pinturas, se han perdido. Comoquiera que sea, en 1720 había regresado ya a su ciudad natal, porque su nombre figura en la Cofradía de los pintores venecianos.

Y así el artista emprendió la obra de paisajista que pronto le daría una gran notoriedad. Uno de los primeros clientes del Canaletto fue el luqués Esteban Conti, arquitecto naval, encargado de la construcción del nuevo Bucentauro. *El pintor realizó para él dos vistas en 1725, y otras dos en el año siguiente. En 1726, Antonio Canal intervino, en calidad de pintor de perspectivas, en la ejecución de dos pinturas de la serie alegórica encargada por el famoso mercader inglés Mac Swiny, con destino al duque de Richmond. Para este mismo aristócrata pintó cuatro vistas, poco tiempo después, y en 1735 fueron publicadas —y ésta es buena prueba del interés que suscitó la obra del veneciano— catorce estampas, grabadas por Antonio Visentini, de las vistas pintadas por el Canaletto para Joseph Smith. La edición completa, compuesta de tres grupos de grabados, apareció en 1742 y despertó considerable interés.*

Según una carta del conde Tessin, súbdito sueco, resulta que, en 1736, el Canaletto se había comprometido a trabajar, durante cuatro años, exclusivamente para "un mercader inglés llamado Smith". Tratábase, en efecto, de un personaje de categoría, destinado a ser, en corto plazo, representante oficial de la Gran Bretaña ante la Serenísima de Venecia. Desde hacía tiempo había puesto los ojos en el pintor, y con gran interés realizaba gestiones con los comitentes ingleses. Gracias a él, las "vistas" del Canaletto entraron, con ritmo siempre creciente, en las mansiones nobiliarias inglesas. Otra serie de veinticuatro vistas fue pintada para el duque de Bedford, alrededor de esos mismos años.

Un segundo viaje a Roma, aunque no figura en documentos, podría explicar la sugestiva interpretación de los monumentos clásicos reproducidos en la serie de cinco lienzos del Castillo de Windsor, fechados todos en 1742. La vista del Coliseo, que se conserva en Hampton Court, está fechada en el año siguiente. Es muy posible que, entre 1741 y 1744, el Canaletto terminase la serie de treinta y un grabados al aguafuerte que dedicó a Smith, para el cual pintaba entonces, con prodigiosa e infatigable actividad, una serie de trece sobrepuertas, conservadas hoy en el castillo de Windsor. Estos intereses tenían que obligarlo a visitar Inglaterra, a lo cual se decidió a fines de mayo de 1746, llevando una carta del cónsul Smith para Mac Swiny, a fin de que éste lo presentase al duque de Richmond.

En el otoño de 1750 regresó a Venecia, aunque para permanecer allí sólo unos meses, volviendo luego a Inglaterra. Retornó de nuevo a su patria en 1753. Y se discute si visitó Inglaterra una vez más, al año siguiente, como parecen atestiguarlo las inscripciones del reverso de dos "vistas" inglesas. Después de haber pintado numerosas vistas de Londres, cuyo "protagonista" es, con frecuencia, el Támesis, y muchas otras de tierra firme y del interior, el artista regresó a Venecia con el cartapacio atestado de apuntes, que utilizó, según su habitual método de trabajo, reconstruyendo en su estudio las imágenes rápidamente captadas sobre el papel y conservadas en su memoria. Como es obvio, dejó después, por completo, las vistas inglesas, para volver a los familiares temas venecianos. La tardía candidatura para miembro de la Academia de Venecia fue increíblemente rechazada en enero de 1763, a favor de unos colegas muy mediocres. Se le aceptó, en cambio, en septiembre de ese mismo año, para cubrir la vacante producida por la muerte de Nogari. El Canaletto murió cinco años después, en la primavera de 1768.

La observación basada en la realidad llevada a una encantadora serie de vistas

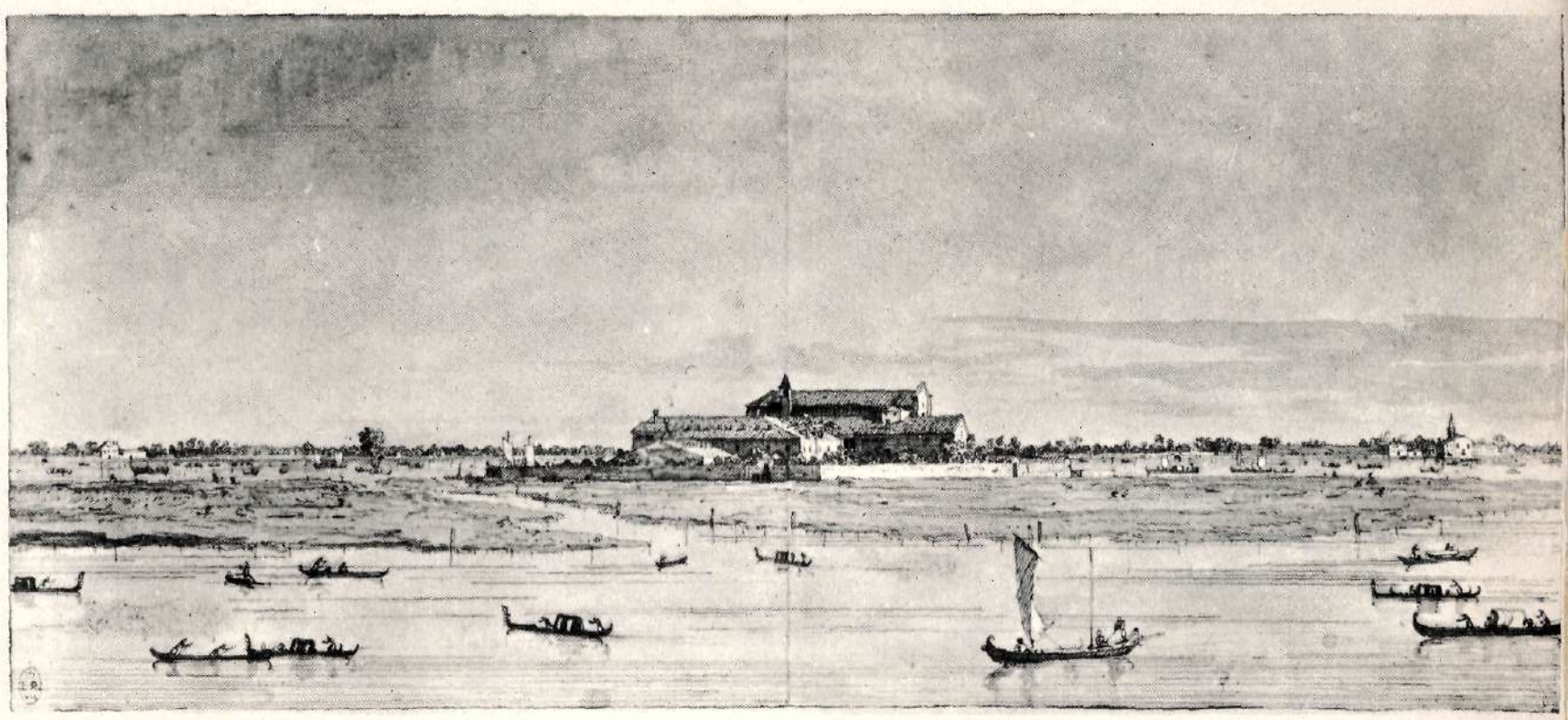
Corresponde a Lucas Carlevarijs (1663-1730) el haber suscitado un interés por la "vista" tal como la entenderá el Canaletto con sus obras pictóricas y, entre ellas, sobre todo con la magnífica serie, publicada en 1703, de más de cien grabados al aguafuerte de vistas de Venecia. Para encontrar la raíz de un interés auténtico en la poética evocación de los aspectos de la ciudad lacustre sería preciso remontarse a Gentil Bellini y a Carpaccio, que parecen tomar pretexto de las leyendas representadas para evocar, con intensidad afectiva, la turbadora escenografía que nutría cotidianamente sus ojos soñadores. De esa emoción no ha subsistido nada en los muy mediocres intentos de Joseph Heinz, el Joven, que trabajó en la república del Adriático durante el siglo XVII, conformándose con un modo de describir la ciudad carente de problemática y de encanto. Lo que interesaba a Carlevarijs —y por eso, precisamente, le pertenece la invención de la "vista" como género bien definido— era el problema de la perspectiva, afrontado con la ayuda constante de la cámara oscura, y la consiguiente valoración de los temas arquitectónicos, en los cuales la figura, o más bien el "esbozo", queda siempre al margen.

La interpretación de los comienzos del Canaletto no puede prescindir de la consideración del precedente constituido por la obra de Carlevarijs. Además, la manifiesta repulsa de la actividad escenográfica hace pensar que el Canaletto, durante su estancia en Roma en 1720, estuvo especialmente atento a la pintura de vistas y de ruinas, que numerosos artistas, en gran parte flamencos, habían practicado allí durante el siglo XVII, y que practicaban todavía con tal acento de verdad que superan en mucho las demasiado ponderadas composiciones de Gaspar van Wittel, mencionadas a menudo como modelos insuperables. En cuanto a Pannini, en la época del viaje del Canaletto, llevaba ya nueve años en Roma, pero es difícil decir qué contribución pudo ofrecer su obra a la formación del joven veneciano.

La vista más antigua que se conoce del Canaletto es la *Plaza de San Marcos,* de la colección Thyssen, de Lugano, que iba acompañada de dos vistas del Canal Grande. El lienzo fue pintado antes de 1723, porque la plaza de San Marcos aparece allí sin el enlosado marmóreo, que data, precisamente, de ese año. Hay en dicha pintura una grandiosidad espacial que todavía podría llamarse "escénica", obtenida mediante la elevación del horizonte y el forzamiento de las líneas de la perspectiva; es decir, que la obra no carece de influencias inconscientes de la práctica escenográfica. Una sólida distribución del claroscuro subraya, con estudiada mesura, la rica y sustanciosa elaboración colorista. Revela también la misma tendencia escenográfica la vista *El canal de los Mendicantes*, de la colección Mario Crespi, de Milán, en la que la parte de la derecha —la hilera de casas con la ropa blanca tendida al sol y flameando en las azoteas, el pequeño taller con las casetas de madera— concede incluso demasiado al "color" y al pintoresquismo. Y, sin embargo, en el haz de luz dirigido sobre la góndola, hay un bello trozo de prometedora realidad. Pero en la vista del *Canal Grande en San Vio*, asimismo de la colección Thyssen, pese al horizonte todavía elevado, el Canaletto consigue una amplia y natural espaciosidad. En las barcazas que atracan con las velas colgantes y en los grupos de bateleros que distraen sus ocios en el muelle, hay un sabor pictórico digno de Sebastián Ricci o de Pellegrini: pero la simplificación a que aspira claramente el Canaletto es una especie de disciplina impuesta a sus dotes instintivas por medio de una inteligente meditación poética sobre la realidad. La amplitud de la perspectiva concebida por el pintor para esta vista (que se apoya sobre la orilla derecha del canal, captada oblicuamente) es adoptada también para la vista del *Canal Grande en Sant' Angelo* que está en la Galería de Dresde. De esta manera, mientras evita la monotonía de un esquema simétrico, el pintor puede detenerse en el estu-

dio de la orilla izquierda, puesto de manifiesto en la infinidad de detalles que atraen su atención. A este momento pertenece también la tela *El Canal Grande en Ca' Foscari*, de la colección Mario Crespi, de Milán. En este grupo de vistas, los cielos están, a menudo, encapotados, y las sombras bajas y plomizas contrastan con los verdes reflejos del agua, que cabrillea en haces luminosos. En la colección Pillow, de Montreal, se conservan las cuatro vistas pintadas para el luqués Esteban Conti. Dos de ellas son de 1725, y las otras de 1726. Estas últimas pueden incluirse entre las obras maestras del Canaletto. Especialmente en la *Iglesia de la Caridad* consigue una emotiva evocación del

En torno a esa época se sitúa también la *Vista de la Iglesia de la Caridad* desde San Vital, de la Galería Nacional de Londres, que une a la originalidad de la perspectiva una entonación fundida y perfectamente armonizada. El costado de la iglesia, con su agudo campanario, es el motivo dominante, y el punto de referencia de una perspectiva que se disuelve en la alternancia natural de las zonas cromáticas bañadas por la luz. Los detalles más humildes, como el taller de marmolista con su desorden, y las viviendas con las celosías abiertas de par en par o entornadas, las ropas tendidas y los balcones floridos, no sirven ya de motivo pintoresco y ocasional, sino que integran una visión



2

bello monumento, que resalta sobre el cielo con sus agudos perfiles románicos. Los amplios remansos de sombra sirven de fuerte contrapunto a los tonos cálidos de las masas murales, que la pátina del tiempo valoriza. Una colección de vistas de la plaza de San Marcos, conservadas en las Colecciones Reales del Castillo de Windsor, puede fecharse alrededor de 1727. En ellas, el Canaletto da prueba de gran habilidad, al expresar, con puntos de vista siempre nuevos, las múltiples secciones de composición proporcionadas por el sugestivo ambiente. Pero la muestra más relevante que se conserva en Windsor, perteneciente también a esa época, es la vista de *Las islas de San Cristóbal de la Paz y de San Miguel*, donde el horizonte, a media altura, reparte equitativamente entre el cielo y la laguna la superficie del lienzo. Arriba, densos vapores amenazadores; abajo, el espejo oscuro del agua estancada, en donde las islas flotan como grandes balsas a la deriva. Una página abierta a un aspecto no monumental de la vida en la laguna, humildemente veraz pero no por eso menos intensamente observado y redescubierto.

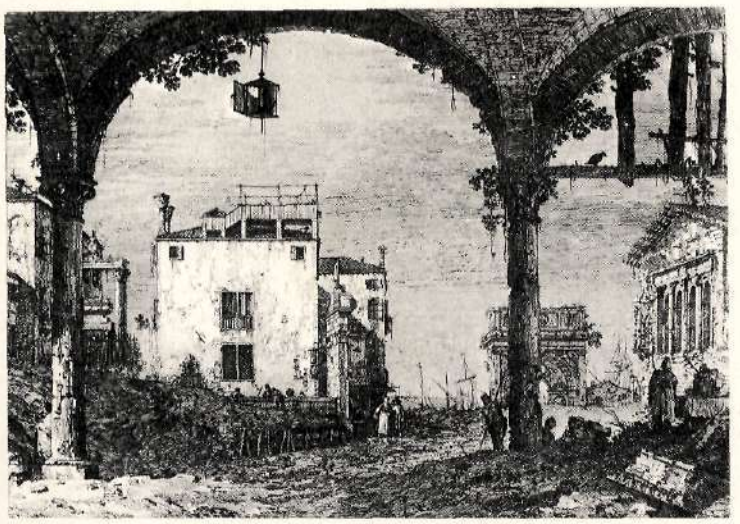
unitaria, en la que cada incidente mínimo encuentra su adecuado enfoque. Hasta las agujas góticas de la Iglesia de la Caridad se alzan para captar la irradiación oblicua de la luz, haciendo resaltar su blancura sobre la densa nube.

Ya pronto a adoptar una luminosidad casi meridiana, el artista vuelve sobre el motivo de *La plaza de San Juan y San Pablo* con el lienzo que hoy se encuentra en Dresde. Comparada con la versión más antigua, la de Montreal, ésta revela quizás una mengua de los matices fantásticos, mostrando, en cambio, el propósito de una descripción puntual y orientada hacia la máxima veracidad. En este sentido, es ejemplar la *Vista del Dolo* del Museo Ashmole de Oxford, vaso de luz en el que los motivos más humildes se armonizan y se decantan, hasta el punto de dar la sensación de un lugar amenísimo, ideal para los ocios del atardecer. Es lamentable que, por razones de evidente oportunidad, sólo de vez en cuando se concediese el Canaletto una pausa tan singular y rara como la de la citada pintura. Su carrera de pintor documental le exigía fre-

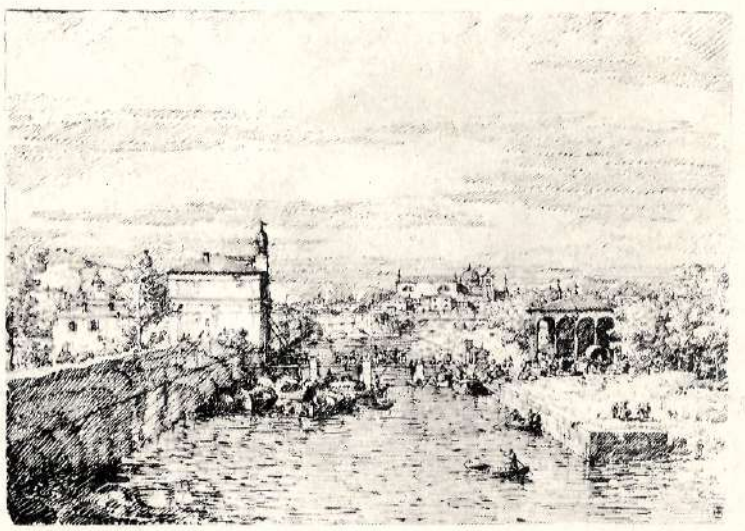
cuentar los aspectos monumentales de Venecia, y presenciar los acontecimientos más solemnes. Así vemos al Canaletto mezclarse con la multitud que asiste al *Recibimiento de un embajador* y a la *Fiesta de la Ascensión:* ocasiones que le dan tema para los dos lienzos del Ermitage de Leningrado (alrededor de 1726), y para los otros dos (hacia 1729) de la Colección Aldo Crespi de Milán; en los últimos, las infinitas variantes dan origen a un tono completamente nuevo y distinto. Sorprende, sobre todo, la posibilidad de renovación mostrada, en tan breve lapso, en la *Fiesta de la Ascensión* que, en la versión Crespi, constituye uno de los mayores éxitos de arte del Canaletto. Además, las dos pinturas de Crespi pueden, significativamente, ser las que representan un cambio decisivo en la manera de concebir la "vista". El artista concentra su interés, no ya sobre problemas de composición, que resuelve con la espontaneidad de quien tiene una experiencia de diez años (aunque, detrás de esa aparente facilidad, hay siempre una meditación, fundada en estudios preparatorios), sino sobre la valoración del detalle, considerado como parte esencial y determinante de la vista de conjunto. Los detalles arquitectónicos y las figuras que puntean cada vez más densamente estas escenas de la vida veneciana encuentran una definición formal autónoma, sin que la unidad del conjunto sufra lo mínimo. Es la fuerte luz meridiana la que proporciona unidad al cuadro y, en su ámbito, el brillante cromatismo de los esbozos se decanta en valores puros. En el aire dorado refulgen la blancura de los mármoles, la gala de los ornamentos y la de las decoraciones, mientras el espejo del agua entrelaza reflejos y se encrespa en pequeñas olas de espuma murmurante. También la *Fiesta de San Roque*, de la Galería Nacional londinense pertenece, por su solemnidad y su pompa, y por la ajustada perspectiva colorista que destaca la fachada elegante y severa de la "Scuola", a la misma tendencia, que marca, alrededor de 1730, un momento decisivo para la concepción de la "vista" tal como la entendía el Canaletto.

Andando el tiempo, la valoración del detalle, despojado de la ocasional suntuosidad que le corresponde en tales representaciones de acontecimientos festivos y solemnes, abre el camino hacia esa "certidumbre iluminista de verdad absoluta" que eleva el arte del Canaletto a un plano europeo. Impulso decisivo para esa conquista es la posibilidad alcanzada de preparar un amplio y libre espacio, renunciando a la trama demasiado visible de la perspectiva lineal, más aún, disolviéndola armónicamente en la sensible graduación de los valores luminosos. Resulta difícil escoger un ejemplo de esto entre la producción de esa época, que el Canaletto va aumentando prodigiosamente. Sólo podemos indicar, en bloque, la serie de treinta y ocho pinturas, en parte hoy en Windsor, que Antonio Visentini grabó para la edición de 1742, y la serie de veinticuatro vistas para el duque de Bedford; en ellas, el Canaletto ofrece una documentación completa de los aspectos monumentales de Venecia, cumpliendo los encargos de los comitentes, y demostrando, una vez más, su capacidad para renovar "ad infinitum" la propia inspiración ante el mismo motivo. Aquí está, en efecto, uno de los mejores méritos del Canaletto: en haber podido mantener, durante tantos años, el papel de pintor de "vistas" buscado por los forasteros —y, como tal, reducido, a menudo, necesariamente, a una temática obligada—, sin que esto haya menguado seriamente la fuerza poética y las calidades rigurosa-

1. La torre de Marghera - Venecia, Museo Correr.
2. La isla de Santa Elena y el Lido - Windsor, Colecciones Reales (por gentil concesión de la Reina Isabel II de Inglaterra).
3. Pórtico con un farol - Venecia, Museo Correr.
4. Padua y el Canal del Brenta en el Portillo - Windsor, Colecciones Reales (por gentil concesión de la Reina Isabel II de Inglaterra).



3



4

mente pictóricas de su trabajo. Es sorprendente cómo, en el silencio del estudio y sobre los apuntes tomados del natural, el motivo es recreado, renovado y afinado una y otra vez. En ese ejercicio diario que el Canaletto realiza con la humildad y el candor del artesano, su estilo se decanta hasta lograr esa originalísima síntesis de luz y color que lo distingue desde el cuarto decenio del siglo XVIII en adelante, y encuentra gloriosa afirmación en *La Regata vista desde la Ca' Foscari,* de la Galería Nacional de Londres. Aquí, la intuición y la habilidad dan vida al mágico espectáculo de la luz de la tarde, solidificada en las fachadas de los palacios y desmenuzada en gotitas flotantes, y que expresa el bullicio de la multitud y de las embarcaciones sobre el agua electrizada. No es una fórmula amanerada, sino un estilo, que desde Vermeer hasta Corot distingue a los artistas de alto rango que tienden a la meditación sobre el lado objetivo, considerado para "reproducir" y no para "representar".

Ésta es, pues, la etapa más atareada e intensa del Canaletto, colmada de obras, que no es posible catalogar aquí. Sólo queremos citar algunas pinturas, dos de la Colección Wallace de Londres y una del Museo de Boston, que reproducen, desde ángulos diferentes, *El muelle de San Marcos,* representativas de un tipo de "vista" en que los *bastidores* arquitectónicos desempeñan un papel secundario y el problema de la perspectiva está elaborado más sutilmente. En el cuadro de Boston, la vista desde lo alto, con el horizonte rebajado, anticipa las composiciones del período inglés. En 1742, el Canaletto firma y fecha las cinco vistas de monumentos romanos que se conservan en las Colecciones Reales de Windsor. La *Vista del Coliseo,* de las Colecciones Reales de Hampton Court, está fechada en el año siguiente. Aunque no existe ninguna prueba de un nuevo viaje del Canaletto a Roma, algunos críticos se muestran inclinados a darlo por cierto. Tales vistas romanas no parecen poseer la claridad óptica del mejor Canaletto, el que estudia ante el motivo, y se aproximan más, en cambio, por su espacio reducido y genérico, a aquellas vistas imaginarias del artista, en que aparecen diversamente combinados los monumentos venecianos, de las cuales hay un grupo de trece en Windsor. Por lo tanto, las vistas de Roma podrían también ser colocadas entre las que son producto de antiguos apuntes del viaje de 1720. La cuestión espera todavía una explicación segura.

A principios del quinto decenio, y de todos modos antes de 1744, año del nombramiento de Smith como cónsul de Inglaterra (a quien están dedicados, en efecto), corresponden los treinta y un aguafuertes con "vistas, unas tomadas de los lugares y otras ideadas...", que representan, casi por entero, la escasísima actividad del Canaletto en el grabado. Aunque practicó muy poco esa técnica, realizó, sin embargo, una serie de asombrosa calidad, con ese toque trémulo y centelleante, presente en tantos de sus prodigiosos dibujos a pluma: en ellos efectúa el trasplante gráfico al dibujo, por medio de gotas o vírgulas luminosas, de su pincelada. Aguafuertes como *Las puertas del Dolo* o *La torre de Marghera,* motivos captados del natural, o la *Vista de una ciudad del interior* y el *Pórtico con un farol,* imaginados casi por completo, se encuentran entre las obras maestras del grabado del siglo XVIII. En mayo de 1746 el Canaletto está en Londres. La actividad del artista en Inglaterra representa la última época afortunada de su arte. La Laguna es sustituida por el Támesis, pero la visión del artista no parece cambiar grandemente, al menos en los primeros tiempos. La *Vista del Támesis* conservada en Goodwood, donde mora el duque de Richmond, parece la soleada e indolente atmósfera de una tarde veneciana. Así, el Canaletto llega a interpretar a la italiana el paisaje septentrional, como para compensar la nostalgia de los comitentes ingleses que habían visitado Italia o que la conocían de oídas. No de otra manera está pintada la admirable y originalísima *Vista de Londres a través de un arco del puente de Westminster* (colección del duque de Northumberland), donde la gran cimbra de la arcada enfoca una amplísima panorámica de la metrópoli. Le queda todavía tiempo para el paisaje terrestre, que afronta, prácticamente, por primera vez. Con igual lucidez interpreta el *Panorama del Castillo de Windsor,* de la colección del duque de Northumberland, o la *Vista de Eton,* de la Galería Nacional londinense. Otras veces, prefiere la vista cercana, como en las dos serenas y luminosas imágenes del *Castillo de Warwick,* o la fantástica y prerromántica del *Castillo de Alnwick.* También en *El puente de Walton,* de la Galería de Dulwich, hay una fuerte carga transfiguradora, que se expresa en especiales efectos de luz. Pero la obra más representativa del período inglés del Canaletto, y asimismo una de las más logradas, es la *Vista del parque de la villa de Badminton,* de la colección del duque de Beaufort, que se prolonga hiperbólicamente hasta donde abarca la mirada: la capacidad interpretativa con que está captado el paisaje es equiparable a la de los grandes holandeses del siglo XVII. No nos han quedado, de la última época veneciana, obras de particular importancia. Vistas londinenses pintadas sobre la base de apuntes, y vistas de la Laguna alternan en su actividad, inclinada ya a la rutina. Una de sus últimas pinturas —fechada en 1765— es la *Galería en perspectiva,* que se conserva en las Galerías de Venecia, ejecutada, como donativo acostumbrado, al ingreso del pintor entre los Académicos venecianos. Una obra que se somete a dictados convencionales, y que cierra, melancólicamente, un recorrido poético de los más loables y duraderos.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

PINACOTECA DEL CANALETTO

Índice de las ilustraciones

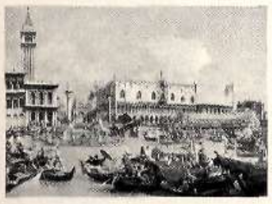
I - La plaza de San Marcos (1 m 42 x 2 m 05) - Lugano, Colección Von Thyssen - *Este cuadro puede considerarse pintado antes de 1723, año en que se pavimentó la plaza. Por lo tanto, se supone que es la obra de más antigua data del artista veneciano y muestra evidentes huellas de un gusto escenográfico que el Canaletto abandonó prontamente, bajando la línea del horizonte.*

II - El Canal Grande en San Vio (1 m 42 x 2 m 05) - Lugano, Colección Von Thyssen - *Se advierte todavía la influencia de Carlevarijs en la composición de esta vista, que el Canaletto transfigura utilizando el poder lírico de la luz, que cae del cielo encapotado y anima la vida del canal, luciendo en una parte y dejando en la sombra, en la otra, las góndolas y las barcazas.*

III - La plaza de San Juan y San Pablo (1 m 25 x 1 m 65) - Dresde, Galería - *El Canaletto había tratado ya este tema en un cuadro juvenil que hoy está en la colección Pillow, de Montreal. Posterior en unos años, éste de Dresde revela su tendencia simplificadora, que le sugiere la elección de un aspecto más tranquilo, en el cual los elementos de la visión se armonizan bellamente.*

IV - El taller de los marmolistas (1 m 21 x 1 m 62) - Londres, Galería Nacional - *Esta obra muestra el costado de la Iglesia de la Caridad en un sugestivo enfoque, que guía la mirada desde los blancos mármoles del primer plano hasta el otro lado del canal, en donde se destaca la fachada oscura de la Iglesia de la Caridad, de agudo campanario y agujas que la luz enciende.*

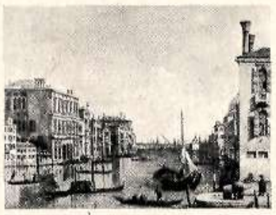
V - La plaza de San Marcos (50 x 82 cm) - Wáshington, Galería Nacional - *El sol poniente enciende la fachada del Palacio Ducal y alarga la sombra del campanario sobre la plaza, animada por el parloteo de las damas y los caballeros reunidos en corrillos, que el pintor ha captado en variedad de actitudes, mientras con emoción estudia las vibraciones de la luz en las cosas.*



VI-VII - El Bucentauro ante el Palacio Ducal (76 cm x 1 m 20) - Milán, col. particular - *La suntuosidad de las embarcaciones y de los vestidos que solemnizan la fiesta de la Ascensión, permite al Canaletto ofrecer el hormigueo multicolor que anima la orilla ante San Marcos, de la cual partirá el* Bucentauro *para la ceremonia de los "esponsales de Venecia con el mar".*

VIII - El muelle de San Marcos (1 m 25 x 2 m 04) - Boston, Museo de Bellas Artes - *El horizonte rebajado anticipa el período inglés del artista. La amplitud de la vista es tal que se excede un tanto de la realidad: alineada con el horizonte aparece la Isla de San Jorge, sobre la cual descansa la mirada, antes de pasar al enjambre de las embarcaciones del Muelle de los Esclavones.*

IX - La fiesta de San Roque (1 m 47 x 1 m 99) - Londres, Galería Nacional) - *La solemne fachada de la "Scuola Grande" de San Roque domina la placita en donde se celebra la festiva conmemoración, contrastando de modo singular con la mole severa del edificio el abigarrado agolpamiento de la multitud en espera de la procesión. Es éste un cuadro de penetrante observación.*



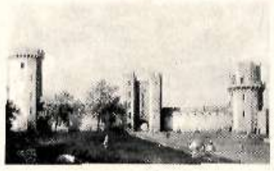
X - Vista del Canal Grande hacia el muelle de San Marcos (53 x 70 cm) - Milán, Pinacoteca de Brera - *Uno de los aspectos más típicos del arte del Canaletto es su capacidad inagotable para renovar una expresión poética sin dejarse dominar por la inercia de un motivo numerosas veces tratado. Sus pinturas son, por ello, el documento más vivo de la Venecia del siglo XVIII.*

XI - La plaza y la Iglesia de los Jesuitas (46 x 77 cm) - Milán, col. particular - *Forma parte de un conjunto de vistas de las diversas plazas de Venecia, y procede de una colección privada de Birmingham. Es una serie representativa de la fase central de la actividad del Canaletto, orientada hacia la valoración de los rincones menos conocidos, pero no menos sugestivos.*

XII - La plaza y la Iglesia de San Francisco de la Viña (46 x 77 cm) - Milán, colec. particular - Foto Giraudon - *Pertenece al mismo grupo que el cuadro anterior y, como aquél, reproduce un rincón de la Venecia "menor", tan dilecta al corazón del artista, siempre dispuesto a renovar su propia emoción, incluso frente a los aspectos más humildes que le ofrecía la realidad.*

XIII - La Regata vista desde Ca' Foscari (1 m 17 x 1 m 86) - Londres, Galería Nacional - *Uno de los más típicos festejos venecianos ha dado ocasión a este suntuoso cuadro, donde el Canaletto ha prodigado su habilidad para representar la aglomeración de la multitud y de las embarcaciones a orillas del canal, y la persecución de las góndolas en la vuelta de la Ca' Foscari.*

XIV-XV - Vista de Eton con la Capilla (61 cm x 1 m 07) - Londres, Galería Nacional - *Fue en el período inglés cuando el Canaletto afrontó por primera vez el paisaje de tierra adentro. Esta vista de Eton es una prueba tardía de la verdad de su lenguaje, orientado, en aquel momento, a mostrar su fuerza expresiva originaria dentro de la problemática de la luz septentrional.*



XVI - Interior del Castillo de Warwick (77 cm x 1 m 23) - Foto Giraudon - Colección del duque de Warwick - *La actividad inglesa, iniciada en mayo de 1746, es el digno remate de la carrera del Canaletto, que consigue en esa época una pureza y una nitidez de lenguaje sencillas y esenciales, no inferiores a los modos que constituyen la característica de su actividad italiana.*

XVII - El muelle de San Marcos visto desde San Jorge el Mayor (1 m 27 x 1 m 88) - detalle de la portada) - Londres, Colección Wallace - *De la ribera de la Isla de San Jorge, la vista abarca desde el canal de la Giudecca hasta el Palacio Ducal. En el espejo del agua, las embarcaciones parecen hallarse inmóviles, por haber sido fijadas por un pincel genialmente alerta y agudo.*

000 458

Arte 7595 Can R C.

NO CIRCULANTE

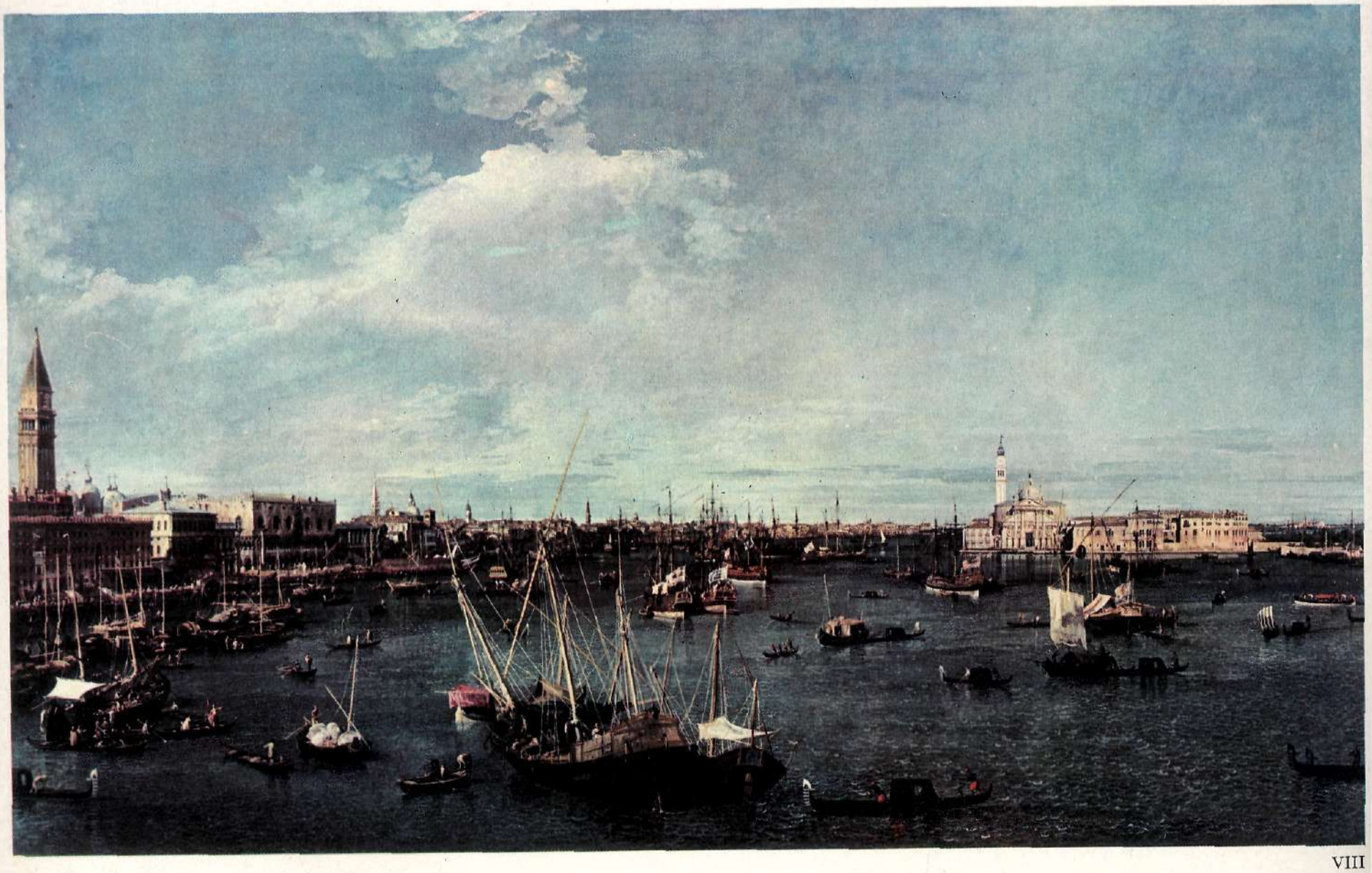
I

II

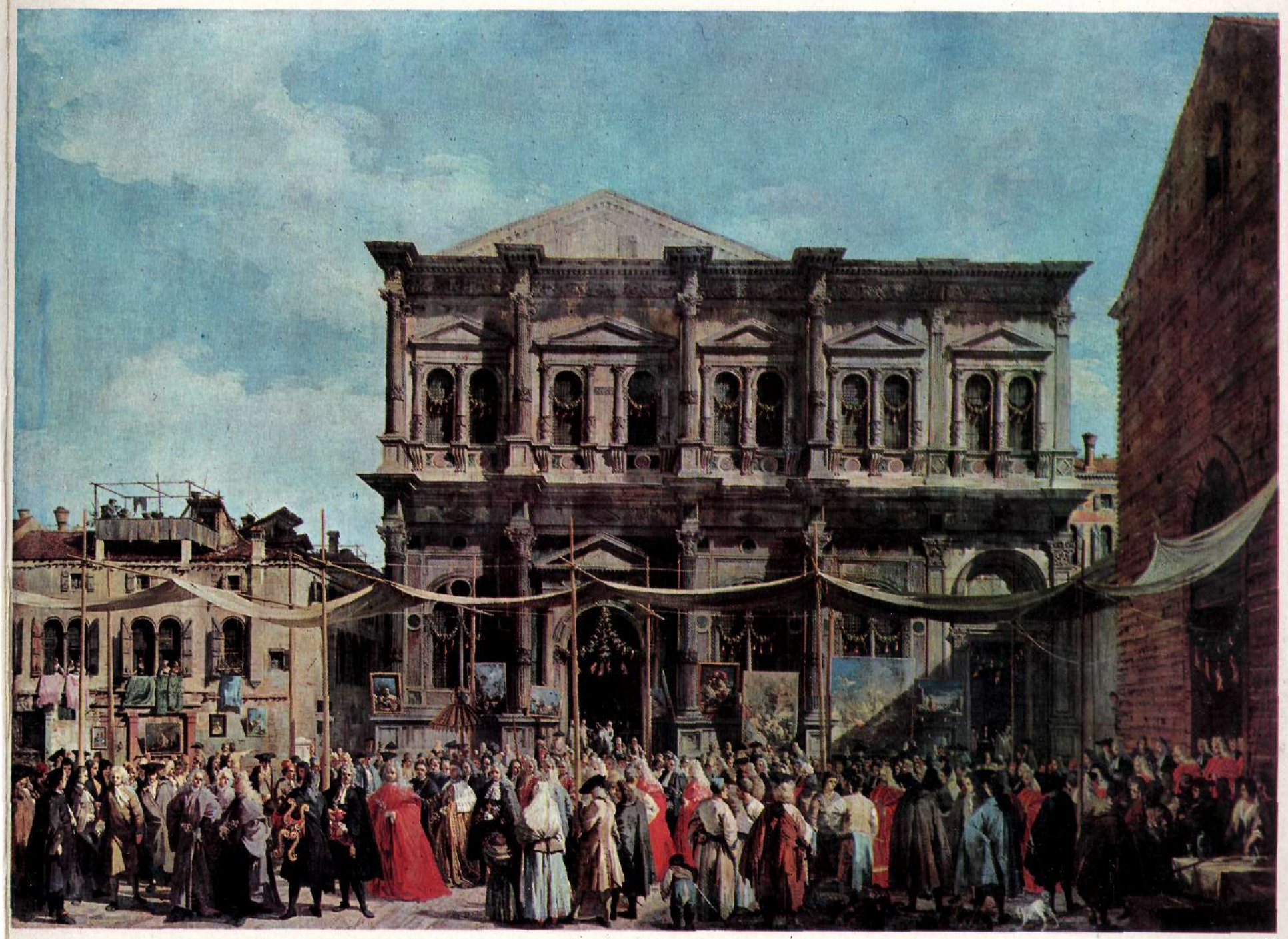
III

IV

A·C·F



VIII



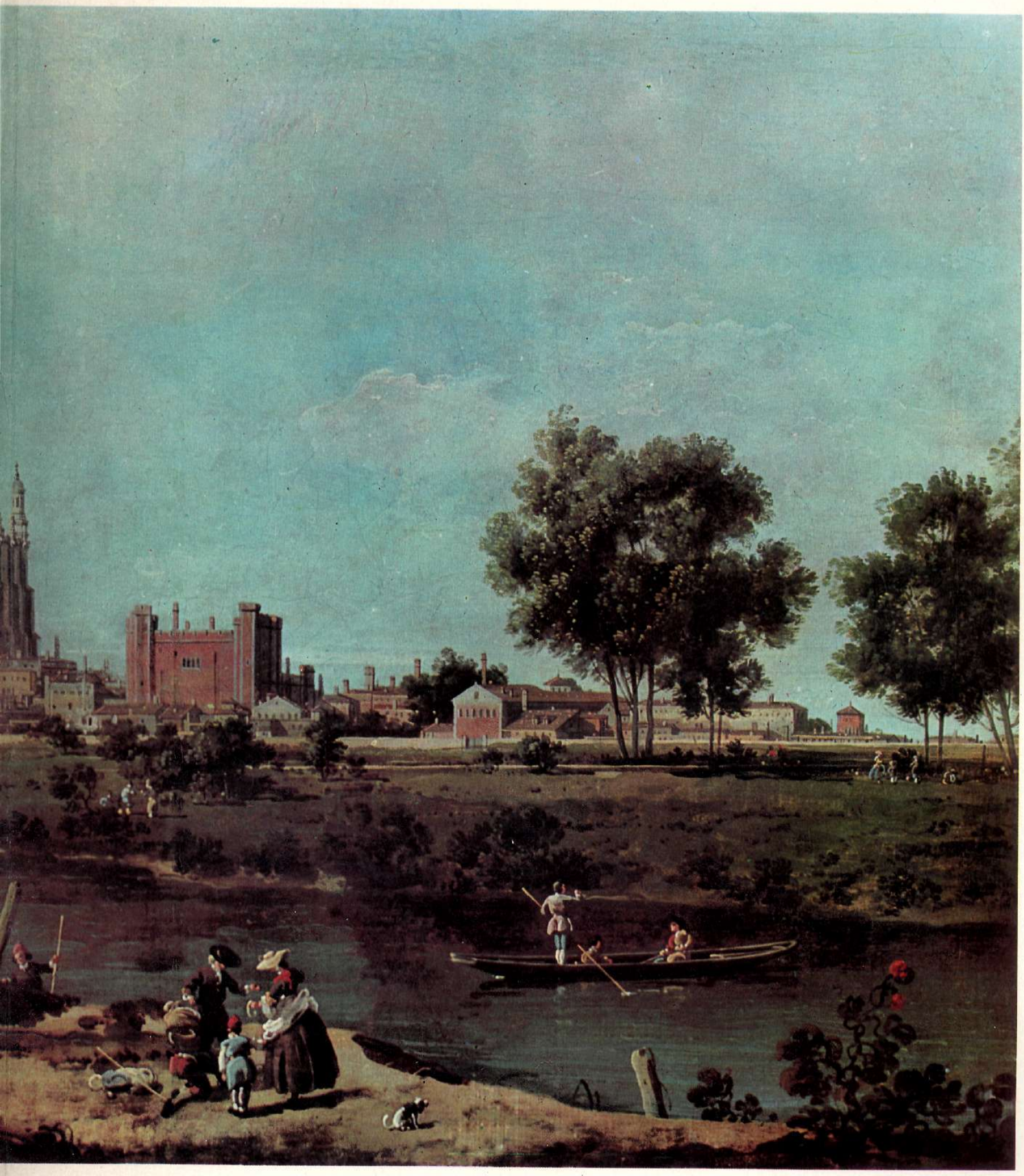
IX

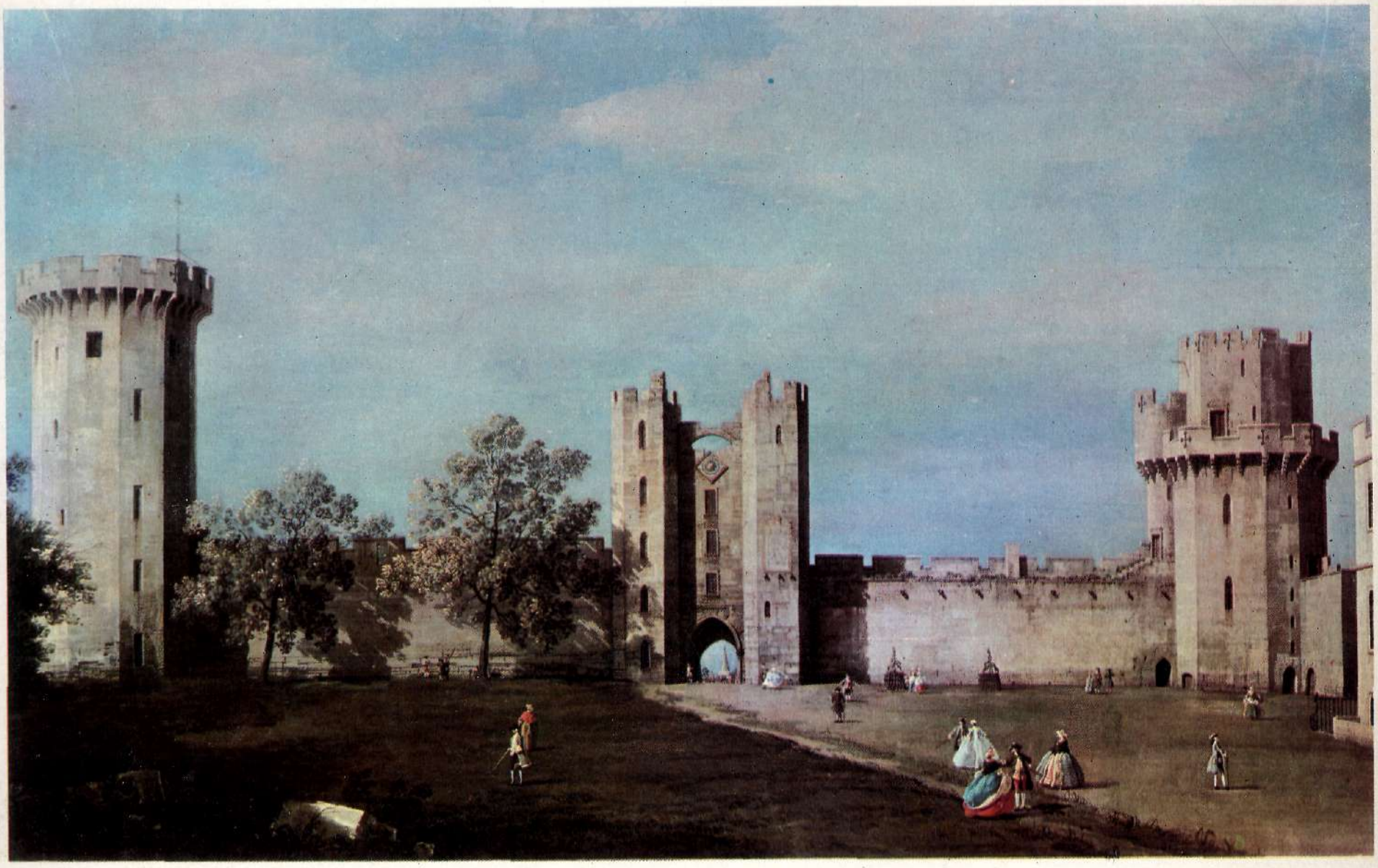
XI

XII

XIII

XIV





EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR ERNESTO B. RODRÍGUEZ

Los géneros o modos en el arte de la pintura son, como se sabe, variados. Está el pintor de las grandes composiciones paganas o religiosas; está el humilde pintor de retablos que pinta con devota aplicación de artesano las convencionales figuras de un simbolismo trascendente; está el grave pintor de retratos que usa una suerte de doble vista, es decir, el ojo plástico y el ojo psicológico, para calar profundamente en el mundo interior del modelo, y para que se transparenten en la figura los caracteres del retratado. Pero, entre todos esos géneros o modos del hacer pictórico, hay uno de muy peregrina condición: el del pintor de vistas, *suerte de pintor testigo del paisaje de la naturaleza y del artificial paisaje de las ciudades. Es éste, al parecer, un sencillo menester, y en él imaginamos al pintor como a un trashumante con pincel sencillo y con ideales "tijeras", que pinta y recorta trozos de mundo "típicos" para luego enmarcarlos y ofrecerlos al romántico mirar del viajero turista. Es el fotógrafo plástico que satisface la ansiedad, propia de todo viajero, de "poseer" aquel rincón encantador que ha visto y poder evocarlo luego fielmente en la intimidad de su país natal. En los otros géneros o modos la pintura impone una voluntad introspectiva. Son mucho más un ver subjetivo que un ver objetivo y así, en ellos, el pintor idealiza sus imágenes ya sea por convencional herencia o por amor a la imaginación. La pupila del pintor de vistas tiene, en cambio, virtud de espejo para el contorno pintoresco; un espejo que, como tal, no vibra cuando es un mero artesano el que nos transmite las* vistas, *pero que sí lo hace, y admirablemente, transformándose en espejo mágico, cuando el modesto pintor de vistas alcanza la jerarquía de artista; entonces, no sólo nos da una vista del paisaje sino también una visión.*

Es evidente, por otra parte, que este género de las vistas es sumamente módico con respecto a la gran tradición de la pintura en todo el orbe. Al fin de cuentas lo que es pequeño fragmento de un cuadro renacentista o mero fondo de él —escenografía para el desarrollo de una historia o tema— pasa en esta pintura a ser el todo del cuadro. El pintor de vistas no quiere imaginar nada que no sea lo que ve en la urdimbre de la realidad. El hecho es que esos ojos de clásico mirar, entregados a la delicia de penumbras y luces interiores, esos ojos complacidos en su dintorno encantador, son obligados ahora a actuar como testigos fieles a su contorno paisajístico, y al hacerlo, si bien pierden la grandeza imponente de los grandes temas mitológicos, religiosos e históricos, ganan la novedad de transmitirnos los delicados registros de una nueva poesía, aquella que emerge del mundo de la vida cotidiana.

Ahora bien: en el género singular de pintar vistas, que se desarrolla preferentemente en el siglo XVIII, un artista se destaca con carácter de pionero: Antonio Canal, "detto il Canaletto", y, como modelo para esas vistas, una ciudad única: Venecia, la del doble esplendor bizantino y renacentista. La ciudad nauta ejerce suprema fascinación sobre este pintor, tanta, que lo transforma en su primer pintor testigo, es decir, el que va a dar desinteresadamente testimonio de sus bellezas. Antonio Canal, al realizarse en pintura a imagen y semejanza de Venecia, se transforma en el Canaletto. Palacios, plazas, iglesias, torres, canales, góndolas innumerables, pueblan las telas de este pintor, y aparecen increíblemente iluminadas por la luz de aquel día remoto en que él los vio. Son cuadros que se ofrecen al espectador como ventanas incitantes, mostrando una realidad que fue y que por virtud del arte sigue siendo. Sí, los cuadros del Canaletto invitan a la peripecia de viajar por ellos; *al ver el ámbito de su pintura clara, de líneas obedientes a una cristalina perspectiva, entramos en uno de ellos y lo recorremos hasta su fondo, y esto con un realismo tan extraño que podríamos, girando a derecha o izquierda, entrar en el otro cuadro que nos espera.* Sempre diritto, *le dicen a uno en Venecia cuando se pierde en el laberinto de sus calles y pide ayuda;* sempre diritto, *también, de sorpresa en sorpresa, vamos viajando por la suntuosa Venecia del siglo XVIII a través de estos cuadros del Canaletto. La ciudad magnífica nos muestra su típica vida cotidiana y el lujo oriental de sus fiestas —fiestas de donde surgen aquellos peregrinos personajes de la Comedia del Arte que sólo Goldoni supo retratar—, así como sus torneos de náutica destreza vistos en ese cuadro ejemplar que se llama "La Regata vista da Ca'Foscari" o el barroco esplendor de la celebración de "Il Bucintoro davanti a Palazzo Ducale". Los ingleses admiran el arte del Canaletto, se disputan sus obras. Tanto éxito tienta al pintor a una aventura: conocer el país que lo admira. El cónsul Smith escribe al mercader Mac Swiny para que presente al artista al Duque de Richmond, y con esa recomendación el Canaletto va a Inglaterra en mayo de 1746, llevado por la intención de pintar sus paisajes con el*

mismo fervor con que pintó antes los de su querida Venecia. Pero, al poco tiempo, siente la imposibilidad de alcanzar su intención. ¿Por qué? Ya lo hemos dicho: el Canaletto se realiza como pintor a imagen y semejanza de Venecia, y no se puede, así como así, quebrar ese connubio sin graves riesgos para la entereza espiritual del artista. Él se debe, en efecto, a la ciudad fastuosa e ilustre como el caballero a su dama. (Y el del Canaletto no es un caso especial: entre otros recordemos a Toledo y El Greco, claro que con otras implicancias plásticas y espirituales.) Venecia es luz apresada en coloridas arquitecturas; luz multiplicada en los mágicos espejuelos del agua de los canales. Londres aparece, en cambio, signada por la natural presencia de la niebla. Entre el Támesis y el Canal Grande existe casi la misma diferencia que entre una realidad y una ilusión. ¿Podemos imaginar una góndola surcando el viejo río? Lo cierto es que los temas ingleses que el Canaletto pinta entonces son temas de compromiso, es decir, bien pintados conforme a su ciencia de pintor, pero faltos de ese calor vital, de gran amante, que siente ante los temas de su ciudad. Dejando de lado la romántica relación Venecia-Canaletto, podríamos suponer que la suavidad del paisaje inglés desconcierta su pupila habituada a la luz veneciana. El paisaje nórdico, con su luz tamizada, pide un pintor de ojos líricos; es el paisaje para la confesión de un alma, no para la exaltación de la existencia. ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, su "Veduta di Eton con la Cappella", pulcramente realizada, con una casi impersonal visión de estampa, con esos cuadros de signo feérico que se llaman "Veduta del Canal Grande verso il Bacino di San Marco" y "La Regata vista da Ca'Foscari"? Especialmente este último cuadro expresa admirablemente esa alegría de vivir que es la característica común de su pintura. No hay melancolía en el arte del Canaletto, sino júbilo; observe el lector el tratamiento del agua en el paisaje inglés y compárelo con el del paisaje veneciano. El agua que corre por la "Veduta di Eton con la Cappella" es agua impersonal en un bucólico paisaje, pintada para soportar los simples botes transeúntes. ¡Qué distinta el agua de los canales de Venecia! La vemos vibrar con miríadas de arrugas doradas y es un agua ideal para las ideales góndolas que la surcan con sus esbeltas proas de cisne y con su música. El Canaletto pinta esos paisajes ingleses con la diestra fineza de su oficio, pero sólo en los venecianos se siente su afanosa mirada de testigo, mirada peculiar que, a diferencia de la habitual, tan sólo refleja, o sabe esencializar, un hecho, un motivo, en este caso un paisaje. Por eso el agua del paisaje inglés citado tiene el tono pesado de la pintura naturalista y, en cambio, su agua veneciana tiene una levedad ideal. Si bien se mira, las finas curvas de las ondas de "La Regata vista da Ca'Foscari" son una suerte de góndolas de luz, que remedan sutilmente a las góndolas reales que bogan sobre ellas. Y por esos poéticos canales venecianos uno podría muy bien imaginar la llegada de las negras naves de Ulises como a otra ideal Ítaca.

Estas vistas de Venecia hechas con precisión de arquitecto y emoción de pintor nos descubren de qué manera la pintura, aun vaciándose de contenidos espectaculares (los grandes temas religiosos, sociales o míticos, es decir, aquellos que los grandes maestros venecianos anteriores al Canaletto cultivaron con tanta sabiduría) mantiene la grandeza esencial de ser pintura sobre todo. Condición ésta iniciada con sencillo ademán por *el Canaletto y que va a constituir después de varios avatares, desde fines del siglo XIX, la revolución del arte de nuestro tiempo. Para los que puedan creer aventurada nuestra interpretación —ya que no podemos extendernos aquí en este tema incitante— valga una prudente pregunta: ¿No es acaso el sencillo pintor de vistas quién, al prestar sus ojos al contorno, despojándose del andamiaje complejo y ritualista del pasado, hace posible un nuevo punto de vista fundamentado en los propios valores de la pintura: espacio, color y forma? Los grandes pintores de historias desdeñaban ese género menor, sin* compromisos, *que es la pintura de vistas; sin embargo, en ella amanecía tímidamente la gran revolución futura que encararía esa otra pintura de vistas que es el impresionismo. El Canaletto, al hacer del paisaje de la gran pintura clásica un personaje de primer plano, inicia —sin saberlo, claro está— el gran proceso revolucionario que culmina en nuestros días, en que la pintura, al ir superando las exigencias de la anécdota, se queda a solas consigo misma.*

En suma: el cuadro-escenario va a significar en el Canaletto, sólo eso: un cuadro escenario, sin grandes actores ni clima psicológico, que sólo muestra, aquí y allá, anónimos asuntos de la vida cotidiana. Y en esa sencillez del Canaletto está su osadía; una osadía, como hemos visto, no querida ni buscada por él, pero que nosotros creemos advertir gracias a esta perspectiva ideal que nos da el siglo XX.

NO CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos	120.—
Agente de suscripciones . .:	Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA			
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá		Pesos	12.—
COSTA RICA			
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José		Colones	8.—
* CHILE			
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago		Escudos	5.—
ECUADOR			
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil		Sucres	25.—
EL SALVADOR			
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador		Colones	4.—
ESPAÑA			
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona		Pesetas	60.—
GUATEMALA			
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala		Quetzales	1.20
HONDURAS			
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa		Lempiras	2.50
(I) MÉXICO			
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.		Pesos	15.—
NICARAGUA			
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua		Córdobas	8.—
PANAMÁ			
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá		Balboas	1.20
* PERÚ			
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima		Soles	35.—
PUERTO RICO			
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan		Dólares	1.25
REP. DOMINICANA			
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo		Pesos	1.20
URUGUAY			
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo		Pesos	20.—
* VENEZUELA			
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas			
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas		Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 15 de enero de 1965.*
(I) *Fecha de aparición en México: 26 de enero de 1965.*

Correo Argentino C.C. y Sist. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LUCA 2222
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
4-XI-64